

# 论《诗经》歌词的呼应结构

魏阿碧

(厦门大学 人文学院 福建 厦门 361000)

**摘要:** 呼应结构普遍存在于歌词中,是建构歌词的基础,而《诗经》作为音乐文本,它的歌词中也存在着呼应结构。《诗经》歌词文本的呼应结构主要有问答式呼应、排列式呼应、比兴式呼应、起承转合式呼应四种形式,这些呼应形式与《诗经》多种不同方式的演唱形式联系密切,并延续到现代诗歌结构中。

**关键词:** 《诗经》; 呼应结构; 演唱形式; 影响

中图分类号: I052

文献标识码: A

DOI:10.16751/j.cnki.hbkj.2019.03.012

开放科学(资源服务)标识码(OSID):



当代学者陆正兰在其著作《歌词学》<sup>[1]</sup>中首次提出歌词的“呼应结构”原理,并进一步得出结论:“呼应是歌词最本质的结构特征和基本格局,是建构歌词的基础,也是歌词最基本、最普遍的要求”。基于这个结论,本文以中国第一部诗歌总集《诗经》为例,探索《诗经》歌词的呼应结构,并按《诗经》歌词文本呼应结构的形式、《诗经》歌词演唱形式与呼应结构的关系以及《诗经》歌词呼应结构对现代歌词结构的影响这三部分展开论述。

《诗经》作为我国第一部诗歌总集,是“诗”与“乐”合流的产物,具有音乐性,与音乐有着亲密的血缘关系。马承源先生在《战国竹简中的诗乐》一文中曾指出“诗本是音乐的组成部分,诗句就是乐曲的词。”<sup>[2][P3]</sup>本文仅从《诗经》的文本出发,探讨《诗经》歌词的呼应结构。

## 一、《诗经》歌词文本呼应结构的多种形式

基于笔者对《诗经》的文本分析,《诗经》歌词的文本结构呼应主要有四种形式:

首先是问答式呼应,这是最简单、最明显的呼应

方式,在《诗经》中尤其多见。问答式呼应有一问一答式、一问多答式和多问多答式。一问一答式多以双句展开。例如《国风·召南·采蘋》:

(呼) 于以采蘋? (应) 南涧之滨。(呼) 于以采藻? (应) 于彼行潦。

(呼) 于以盛之? (应) 维筐及筥。(呼) 于以湘之? (应) 维锜及釜。

(呼) 于以奠之? (应) 宗室牖下。(呼) 谁其尸之? (应) 有齐季女。<sup>[3][P32]</sup>

诗的前一句起问即“呼”,后一句回答即“应”。在哪里采浮萍? 在南边的溪水滨。在哪里采水藻? 在活水沟、雨水道。用什么来盛它呢? 那方的筐、圆的筥。用什么来煮它呢? 有脚的锅、无脚的釜。在哪里摆放它? 在宗庙的天窗下。谁来主持祭祀? 那个美丽的娃娃。这首诗是典型的一问一答式呼应,类似的诗在《诗经》还有很多,例如《国风·召南·采蘋》《国风·卫风·河广》。

一问多答式往往提出一个问题,接下去给予解答,往往形成较强烈的情感,例如《国风·召南·何彼穠矣》:

(呼) 何彼穠矣? (应) 唐棣之华! 曷不肃雍,王

\* 收稿日期: 2019-01-22

姬之车。

(呼)何彼秣矣?(应)华如桃李!平王之孙,齐侯之子。

(呼)其钓维何?(应)维丝伊缙。齐侯之子,平王之孙。

每章都以第一句“呼”,后三句“应”。第一章以“为何那么堂皇”呼,后三句以“像棠棣花儿那样,多么庄严又大方,那是王姬的车辆”应,其后二章亦如此一呼多应。极力铺写王姬出嫁时车服的豪华奢侈和结婚场面的气派,衬托两位新人身份高贵。

多问多答式呼应往往提出一连串的问题,之后再给予解答,由于问题即“呼”之密集堆叠,造成“呼”之迫切,对“应”的召唤也随之强烈,因此形成集束呼应,表达出更浓厚的情感。例如《国风·召南·行露》:

(呼)谁谓雀无角?何以穿我屋?谁谓女无家?何以速我狱?(应)虽速我狱,室家不足!

(呼)谁谓鼠无牙?何以穿我墉?谁谓女无家?何以速我讼?(应)虽速我讼,亦不女从!

从第二章开始,女主人公提出一系列的问题即“呼”:谁说那雀儿没有角?凭什么穿通我的屋?谁说你没有成过家?凭什么把我送进牢狱?随后女主人公便自答即“应”:任凭你把我送进牢狱,想娶我,你礼不足。尤其是最后一章,女主人公义正辞严地“应”:任凭你把我来诉讼,想娶我来,我绝不顺从。表现出女主人公绝不屈从的坚定意志。

其次是排列式呼应,这种呼应要求结构相同或相似,情感方向一致,层层递进,达到一种加强语势的效果。由于《诗经》在结构上多重章叠句,这一类的呼应尤其常见,例如《国风·邶风·桑中》:

(呼)爰采唐矣?(应)沫之乡矣。(呼)云谁之思?(应)美孟姜矣。期我乎桑中,要我乎上宫,送我乎淇之上矣。

(呼)爰采麦矣?(应)沫之北矣。(呼)云谁之思?(应)美孟弋矣。期我乎桑中,要我乎上宫,送我乎淇之上矣。

(呼)爰采葑矣?(应)沫之东矣。(呼)云谁之思?(应)美孟庸矣。期我乎桑中,要我乎上宫,送我乎淇之上矣。

此诗三章格式、韵律相同,诗首句以“爰采唐矣”呼,以“沫之乡矣”应,紧接着“云谁之思”呼,“美孟姜矣”应,其后二章呼应结构亦如是,并且每一章的后三句一字不易都是“期我乎桑中,要我乎上宫,

送我乎淇之上矣”。此三章构成一个整体的排列式呼应,回环往复,反复歌唱,主人公完全沉浸在与美女约会的美好回忆中。

在此基础上,呼应结构可以变得更加复杂,由并列到回旋,加强语势,情感进一步推进。再如《国风·秦风·无衣》:

(呼)岂曰无衣?(应)与子同袍。王于兴师,修我戈矛,与子同仇!

(呼)岂曰无衣?(应)与子同泽。王于兴师,修我矛戟,与子偕作!

(呼)岂曰无衣?(应)与子同裳。王于兴师,修我甲兵,与子偕行!

此诗每一章一呼一应,都是首句呼,后三句应。每一章中包含了句间的呼应,句与句之间呈现出不同的呼应关系,但是章与章之间的呼应结构又是相同的,节奏韵律相似,意义互增,将军民团结互助、共御外敌的高昂气概和乐观精神层层推进,形成排列式呼应。

第三是比兴式呼应,比兴在《诗经》中尤为常见,且先看比式呼应,这种呼应结构比较含蓄,例如《国风·豳风·伐柯》:

(呼)伐柯如何?(应)匪斧不克。(呼)取妻如何?(应)匪媒不得。

第一章以提出一个疑问“呼”,即怎样砍个斧柄,接着即“应”:没有斧头是得不到斧柄;之后又提出一个“呼”:怎样娶个妻子,用没有媒人不成来“应”。用砍伐一支斧柄需要有斧头来做比喻,形容一个男子要娶妻必须要有媒人。通过比式呼应,使得问题得形象化、具体化的解决。

再看兴式呼应,朱熹曰“兴者,先言他物以引起所咏之词也”。兴是一种“呼”,“先言他物”与“所咏之词”之间形成一种呼应关系,例如《诗经》中经典的篇章《国风·周南·桃夭》:

(呼)桃之夭夭,灼灼其华。(应)之子于归,宜其室家。

(呼)桃之夭夭,有蕡其实。(应)之子于归,宜其家室。

(呼)桃之夭夭,其叶蓁蓁。(应)之子于归,宜其家人。

分别先用华盛的桃花、肥饱的桃子和秀貌的桃叶来起兴,即“呼”,用庆祝姑娘出嫁,祝贺婚姻幸福之词来应,构成完整的兴式呼应。

最后是起承转合式呼应,起承转合是在诗歌扩

展中形成的,是呼应结构的扩展延伸,呼应了外部音乐结构的要求,也保证了结构的完整性。这种呼应结构多出现在《雅》和《颂》中,例如《小雅·南有嘉鱼》:

(起)南有嘉鱼,(承)烝然罩罩。(转)君子有酒,(合)嘉宾式燕以乐。

(起)南有嘉鱼,(承)烝然汕汕。(转)君子有酒,(合)嘉宾式燕以衍。

(起)南有樛木,(承)甘瓠累之。(转)君子有酒,(合)嘉宾式燕绥之。

(起)翩翩者騅,(承)烝然来思。(转)君子有酒,(合)嘉宾式燕又思。

这首诗四章的呼应结构都相同,以第一章为例来分析。以“南方有美好的鱼”起,“鱼儿活跃地游来游去”承,第三句开始转向“君子有美酒”,最后是以“客人们啊喝得乐陶陶”合,形成了一个完整的呼应,同时也完好地表达出宾主淳朴真挚之情。其后三章亦各构成完整的起承转合呼应,这四章从整体来看又构成了排列式呼应,有一种回环往复,余味不绝的效果。

## 二、《诗经》歌词演唱形式与呼应结构的关系

《诗经》作为音乐文本,在多种场合中演奏。赵敏俐等的《中国古代诗歌研究——从〈诗经〉到元曲艺术生产史》中提到《诗经》“作为周代社会主流的贵族音乐歌诗生产,主要用于天地山川鬼神的祭祀用乐、朝聘宴飨等国家各种礼仪用乐,以及各级贵族的日常生活用乐。”<sup>[4][P89]</sup>特别是《诗经》中的《国风》,多是各个地方的民间歌唱,后被采诗的官员收集,并且修饰文词配上音律,上达朝廷或官方演唱,这种民间歌唱的歌词更多地保留了歌词的呼应结构方式。多种场合的表演要求有多种演唱形式,主要有独唱、对唱、伴唱和合唱。这些不同方式的演唱形式要求诗歌形式和内容相互呼应。尤其是对唱和合唱,对诗歌形式和内容的呼应要求更加强烈。

第一种是独唱,这种演唱形式在《诗经·国风》中很常见,有《国风·周南·卷耳》《国风·周南·芣苢》《国风·郑风·野有蔓草》等等,由于形式较自由,所以对歌词的呼应结构要求相对减弱。如《国风·周南·卷耳》:

(呼)采采卷耳,不盈顷筐。(应)嗟我怀人,寘彼周行。

(呼)陟彼崔嵬,我马虺隤。(应)我姑酌彼金罍,维以不永怀。

(呼)陟彼高冈,我马玄黄。(应)我姑酌彼兕觥,维以不永伤。

(呼)陟彼砠矣,我马瘠矣。(应)我仆痛矣,云何吁矣!

由诗的第一章第一句采采卷耳,不盈顷筐“呼”,后面用女主人公思念征夫和征夫旅途劳瘁,饮酒遣愁,愁多难遣“应”。

第二种是对唱,对唱经常有角色的设定,像君臣对唱、亲子对唱、情歌对唱等等,在《诗经》中,以情歌对唱的居多。例如《国风·召南·野有死麕》:

(旁白)野有死麕,白茅包之。有女怀春,吉士诱之。

(男唱)林有朴樕,野有死鹿。白茅纯束,有女如玉。

(女唱)舒而脱脱兮!无感我帨兮!无使龙也吠!

诗的第一章是以叙述者的角度来描绘男女之情,第二章是男子唱:要将小鹿用白茅捆扎送给美女的少女,以此作为“呼”,第三章是女子唱:你来时要轻悄悄,不要拉扯我的围裙,也不要惹气狗儿叫,作为“应”,一呼一应,将男女之间那种纯洁、真挚的感情自然地流露出来。

再如《国风·邶风·式微》:

(呼)式微,式微,胡不归?(应)微君之躬,胡为乎中路!

(呼)式微,式微,胡不归?(应)微君之躬,胡为乎泥中!

这是一首服劳役者的怨诉歌。第一章第一、二句唱,也就是“呼”:天黑啦!天黑啦!为何不回家?此处故意提出一个设问,设置悬念,第三、四句“应”:不为主子谋事,为哪会冒风露!表达出自己心中的牢骚不平,显得婉转而有情致。第二章循环往复,亦在诉说自己的痛苦,使得所体现的感情基调获得了充分的强调,更有力地表达出了这些服劳役者的不满情绪。

第三种是伴唱,也就是帮唱,即领唱者唱完一段,和者对这一段的最后一句或两句进行重复演唱,重复演唱中有虚字,但并非都是虚字。有人将这和部分称作“乱”,这是借用了楚地歌曲对结尾部的称呼。《国风》中有一部分的诗歌是伴唱,例如《国风·王风·扬之水》:

(领唱)扬之水,不流束薪。彼其之子,不与我戍申。(伴唱)怀哉怀哉,曷月予还归哉?

(领唱)扬之水,不流束楚。彼其之子,不与我戍甫。(伴唱)怀哉怀哉,曷月予还归哉?

(领唱)扬之水,不流束蒲。彼其之子,不与我戍许。(伴唱)怀哉怀哉,曷月予还归哉?

一位戍卒领唱了第一段,共四句,即“呼”的部分,伴唱帮唱最后两句“怀哉,怀哉!曷月予还归哉?这是“应”的部分,随后第二人、第三人相继领唱,伴唱又帮唱,一共三段。一叹三咏,反复吟唱,戍卒思归的怨诉在这呼应之间自然地表现出来。

第四种是合唱。合唱一般由领唱和群唱两部分组成,要求音律和谐,能够直接地表达诗歌中的思想情感,激发听众的情感共鸣。《诗经》中的合唱诗歌多存于《颂》中,往往有一人领唱,几个人跟着叹和;《颂》是庙堂乐章,内容多宣扬天命,赞颂祖宗功德,唱时多庄重、肃穆、协和。例如《周颂》中的《清庙》《维天之命》《维清》,这三篇都是祭祀文王的乐章,赞颂文王的功德,勉励后人。乐章从《清庙》开始,由祭祀的主持领唱,先交代子孙后代恭恭敬敬地来祭礼,《维天之命》由诸侯合唱,歌颂文王的德行,最后合唱《维清》,赞颂文王法典,礼毕,形成一整套严密的祭祀仪式。合唱一呼多应的功能,加强诗歌中的情感,使文王的功德和告诫深入人心。

### 三、《诗经》歌词呼应结构对现代歌词结构的影响

由于《乐经》遗失,自战国后《诗经》逐渐从乐歌演变成徒诗,对诗的解释也由求声转变为求义,《诗经》具体的演唱方式也就不得而知。明代朱载堉《乐律全书》云“古诗存者三百余篇,皆可以歌,而人不能歌者,患不知音耳。”<sup>[5][P1]</sup>清朝乾隆《诗经乐谱序》中亦有云“诗三百篇,皆可歌咏者也,魏晋时尚有《文王》《鹿鸣》四章,但未著宫调,学者茫然不知耳。”<sup>[6][P87]</sup>《诗经》歌词呼应结构依然存在于《诗经》文本中,并对现代歌词结构有一定的影响。

首先是《诗经》多种形式的呼应结构在现代歌词中继续体现。通过上面的分析,呼应结构主要有问答式呼应、排列式呼应、比兴式呼应和起承转合式呼应,这四种呼应方式在现代歌词都有体现。下面重点分析问答式呼应和比兴式呼应。

问答式呼应是现代歌词中最普遍存在的呼应结构,例如这首甘萍演唱,李广平作词、兰斋作曲的

《潮湿的心》(节选):

(呼)是什么淋湿了我的眼睛,看不清你远去的背影。

(呼)是什么冰冷了我的心情,握不住你从前的温馨。

(应)是雨声喧哗了我的安宁,听不清自己哭泣的声音。

(应)是雨伞美丽了城市的风景,留不住身边匆忙的爱情。

这首歌是典型的问答式呼应,前面两小节是“呼”,后面两小节是“应”,前面的“呼”和后面的“应”形式都较工整,句式相似,音节押韵和谐,类似于古诗词的对仗,歌词间一呼一应,构成完整的问答式呼应结构。

比兴式呼应在现代歌词中也极为常见,例如净肃作词、孟庆云作曲的《长城》(节选):

(呼)都说长城两边是故乡,你知道长城有多长?

(应)它一头挑起大漠边关的冷月,它一头连着华夏儿女的心房。

(呼)都说长城内外百花香,你知道几经风霜?

(应)凝聚了千万英雄志士的血肉,托出万里山河一轮红太阳。

歌词主要表达华夏民族的凝聚力,以长城为依托,是再合适不过了,歌词以形象语长城起头,以景待情,以呼待应,将长城的长度形象地幻化为“一头挑起大漠边关的冷月,一头连着华夏儿女的心房”,歌词既唱出了对“兴”的引申,又突出了“比”。第二节的内容与第一节相似,但是却加强了对长城的情感。歌词中的“兴”多数是重在引出感情的呼,烘托情感,召唤回应,形成呼应结构。这种比兴式呼应的歌曲还有很多,例如《东方红》《月光下的凤尾竹》《阿里山的姑娘》等等,都是典型的例子。

其次是《诗经》中所包含的各种曲式在现代的延续。杨荫浏《中国古代音乐史稿》中认为:在《国风》和《雅》两类歌曲中间,可以看到《诗经》的十种不同的曲式。<sup>[7][P57]</sup>其一是以《国风·周南·桃夭》为代表的“一种曲调的重复”;其二其三是“一个曲调的前面或者后面用副歌”,例如《国风·豳风·东山》是前面用副歌,《国风·召南·殷其雷》则是后面用副歌;其四是“在一个曲调重复的中间对某几节音乐的开始部分作一些局部的变化”,例如《小雅

· 荇之华》;其五其六是“在一个曲调的几次重复之前,用一个总的引子”,或者“在一个曲调的几次重复之后,用一个总的尾声”,前者的典型例子是《国风·召南·行露》后者则以《国风·召南·野有死麇》为典型;其七是像《国风·郑风·丰》这种“两个曲调各自重复,联接起来,构成一种歌曲”;其八其九是“两个曲调有规则或者无规则地交互轮流,联成一个歌曲”,例如《大雅·大明》是有规则地交互轮流,而《小雅·斯干》是无规则地交互轮流;最后一种曲式是“在一个曲调的几次重复之前,用一个总的引子;在其后又用一个总的尾声”,例如《国风·豳风·九罍》。这些曲式在现代歌词当中依然大量存在,尤其是第一种曲式,几乎存在于每一首歌词当中。“在一个曲调的几次重复之前,用一个总的引子”或者“在一个曲调的几次重复之后用一个总的尾声”,这两种曲式在现代歌词中经常出现,例如蒋开儒作词、印青作曲的《走进新时代》和谢明训作词、片山圭司作曲的《一路上有你》等等。《走进新时代》采用的曲式是“在一个曲调的几次重复之前,用一个总的引子”,即歌词开头用“总想对你表白,我的心情是多么豪迈,总想对你倾诉,我对生活是多么热爱,勤劳勇敢的中国人,意气风发走进新时代。”来做总的引子歌唱,之后重复歌唱“我们唱着东方红,当家作主站起来,我们讲着春天的故事……”这种曲式将改革开放后,中国进入新时代的高昂的精神面貌淋漓尽致地演唱出来,这种情感表达方式与《诗经》的情感表达有异曲同工之妙。

《诗经》中的曲式在现代歌词中再现,虽然有一些变化,但是诗歌内在结构呼应依然一脉相承,流传至今。诚如陆正兰在《歌词学》中所说“3000 多年前《诗经》中保持的古歌结构,依然在现代歌词中重现,这不是有意的继承,而是歌曲呼应结构的各种变体,是歌词对音乐的各种召唤可能。这些应和方式不随时代而变化,是歌这种艺术内在的基本构造原

则。”<sup>[1] (P126)</sup>但是《诗经》为何却能成为这种歌词呼应结构的典范文本呢?就是因为她是华夏先民率真自由歌唱的载体,而这种呼应结构是先民表达感情宣泄情绪最简单最自然的形式,并且这种呼应结构最容易流传。古今社会早已变迁,而这种情感的表达宣泄方式却是不变的。《诗经》的典范性质召唤一代又一代的读者反复学习、借鉴、运用,故能在歌词创作中使得这种呼应结构得到继承发扬,而歌词创作必求流传,否则只能说案头阅读文学,影响力将大打折扣。现代歌词创作,如同《诗经》一样,总是有必求流传的意图。

综上所述,呼应结构作为歌词最本质的结构特征和基本格局,在《诗经》歌词中有多种表现形式,同时与歌唱形式有着密切的联系,对现代歌词中的呼应结构产生一定的影响,贯穿歌词始终。

#### 参考文献:

- [1] 陆正兰. 歌词学[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2007.
- [2] 马承源. 上海博物馆战国楚竹书[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2001.
- [3] 金启华译注. 诗经全集[M]. 南京: 江苏古籍出版社, 1984.
- [4] 赵敏俐,等. 中国古代诗歌研究——从《诗经》到元曲艺术生产史[M]. 北京: 北京大学出版社, 2005.
- [5] (明)朱载堉. 乐律全书《乡饮酒诗乐谱》[M]. 商务印文渊阁四库全书.
- [6] (清)乾隆. 国朝宫史续编一百卷[M]. 清嘉庆十一年内府钞本.
- [7] 杨荫浏. 中国古代音乐史稿[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2003.

责任编辑: 王淑华